

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS  
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

MARCELA ROSSITER LIMA COSTA

**ANÉSIA PACHECO E CHAVES:  
ARTE E GÊNERO NA SÃO PAULO DA SEGUNDA METADE  
DO SÉCULO XX**

Brasília, DF  
2020

MARCELA ROSSITER LIMA COSTA

**ANÉSIA PACHECO E CHAVES:  
ARTE E GÊNERO NA SÃO PAULO DA SEGUNDA METADE  
DO SÉCULO XX**

Monografia apresentada ao curso de Ciências Sociais, da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Sociologia.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Dimitrov

Brasília, DF

2020

MARCELA ROSSITER LIMA COSTA

**ANÉSIA PACHECO E CHAVES:  
ARTE E GÊNERO NA SÃO PAULO DA SEGUNDA METADE  
DO SÉCULO XX**

Monografia apresentada ao curso de Ciências Sociais, da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Sociologia.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Eduardo Dimitrov  
Universidade de Brasília (UnB)

---

Profa. Dra. Tânia Mara Campos de Almeida  
Universidade de Brasília (UnB)

---

Ma. Marina Mazze Cerchiaro  
Universidade de São Paulo (USP)

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais, irmãs e irmãos, que sempre me apoiaram.

Às amigas e aos amigos de dentro e fora da universidade, por todas as conversas e todo o carinho.

Às professoras e aos professores da Universidade de Brasília.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Eduardo Dimitrov, e às integrantes e aos integrantes do Grupo de Pesquisa em Arte, Sociedade e Interpretações do Brasil, que contribuíram imensamente para minha formação e para a escrita desta monografia.

Por fim, à UnB, que me abriu tantos caminhos e pela qual sinto profundo orgulho de ter sido aluna.

*É preciso que a mulher vá ao texto, como é  
preciso que ela vá ao mundo e à história.*

Hélène Cixous

## RESUMO

A partir de fontes primárias como jornais, catálogos de exposições e relatos, a pesquisa estabelece uma primeira aproximação, inédita, a um projeto de crítica feminista da arte que se inicia nos anos setenta no Brasil. Atravessa-se diferentes movimentos, nas artes visuais e na sociedade, nos planos internacional, nacional e local, tendo como fio condutor a trajetória de Anésia Pacheco e Chaves, artista e crítica pertencente a elite cultural da cidade de São Paulo. Articula-se, dessa maneira, personagens, eventos e ideias que produzem discursos e teorizações feministas na crítica e História da Arte no país no decorrer da segunda metade do século XX.

**Palavras-chave:** Arte e Feminismo, Mulheres nas Artes, Mulherio.

## **ABSTRACT**

By examining primary sources such as newspapers, exhibition catalogs and public statements, the study establishes a first, unprecedented, approach to a feminist art criticism project that began in the seventies in Brazil. Broader movements in the visual arts and in society, at international, national and local levels, are cross-analyzed with the trajectory of Anésia Pacheco e Chaves, an artist and critic belonging to the cultural elite of the city of São Paulo. In this way, the study articulates characters, events and ideas that produce feminist discourses and theorizations in Art Criticism and History in the country during the second half of the 20th century.

**Keywords:** Art and Feminism, Women in the Arts, Mulherio.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 3 - Recorte da Folha da Manhã, 20 dez. 1953, p. 1 .....	20
Figura 4 - Recorte do Caderno Único, 07 dez. 1958, p. 15 .....	21
Figura 5 - Recorte do Correio da Manhã, 14 ago. 1960, p. 2 .....	23
Figura 1 - Vista de Ambiente de Confrontação e o Teatro Novo, 1972 .....	32
Figura 2 - Vista de Ambiente de Confrontação, 1972 .....	33
Figura 6 - Recorte do jornal Mulherio, ano 1, n. 1, p. 4.....	36
Figura 7 – Recorte do jornal Mulherio, ano 2, n. 5, p. 13.....	38
Figura 8 – Recorte do jornal Mulherio, ano 2, n. 6, p. 3.....	39



## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>HISTÓRIA DA ARTE FEMINISTA, OU INTERVENÇÕES FEMINISTAS .....</b>	<b>11</b>
<b>TEXTOS E CONTEXTOS .....</b>	<b>13</b>
<b>2. NO CENTRO DO EMBATE, ÀS MARGENS DA HISTÓRIA.....</b>	<b>15</b>
<b>EMPREENHIMENTOS CULTURAIS NAS DÉCADAS DE 40 E 50.....</b>	<b>16</b>
<b>OS ANOS 60 E 70.....</b>	<b>21</b>
<b>3. MODERNISMOS, CONCEITUALISMOS, FEMINISMOS... ..</b>	<b>31</b>
<b><i>AMBIENTE DE CONFRONTAÇÃO</i> .....</b>	<b>31</b>
<b>CRÍTICA DE ARTE E IMPRENSA FEMINISTA: MULHERIO .....</b>	<b>34</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>43</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>44</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Da Sociologia às Artes Visuais, as relações entre a arte e o feminismo têm sido trabalhadas sob as mais diversas perspectivas<sup>1</sup>. A exposição *Mulheres Radicais: arte latino-americana 1960-1985*, na Pinacoteca de São Paulo, em 2018, e as exposições dedicadas às *Histórias das Mulheres* e às *Histórias Feministas*, no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), 2019, são algumas das recentes conquistas nesse sentido.

No entanto, se há uma preocupação justificada, a partir dos pressupostos teóricos da crítica feminista, de conferir um novo olhar à atuação de artistas mulheres do século XX, ainda se está por sistematizar o questionamento sobre de que forma, e por quais meios, esses debates se iniciam e circulam no país. Tvardovskas (2011) indica que é apenas no período da redemocratização que o movimento de mulheres começa a se estruturar de maneira organizada. Assim, segundo a autora, pensar sobre uma periodização para a crítica feminista da arte no Brasil e em outros países da América Latina supõe um esforço de grande fôlego, pela impossibilidade de meramente alinhá-la às discussões ocorridas na Europa e na América do Norte a partir dos anos setenta.

Os trabalhos que sugerem uma perspectiva de gênero sobre as artes visuais denunciam um vácuo no registro da atuação de figuras feministas brasileiras no âmbito da escrita sobre arte no século XX. Destaca-se, neste trabalho, o caso de Anésia Pacheco e Chaves, artista e crítica de arte que desenvolve, sobretudo a partir da década de setenta, trabalhos que questionam a dominação masculina no meio das artes. É no movimento de revisão crítica e de recuperação da produção feminista sobre arte, no contexto nacional, que a presente pesquisa se localiza - de forma a visualizar como se dão as relações de negociação e quais os principais conceitos mobilizados ainda nas décadas de sessenta, setenta e oitenta.

Aceves (2013), no trabalho "*¿Cosas de Mujeres?": Feminist Networks of Collaboration in 1970s Mexico*", demonstra as diversas maneiras pelas quais se deu a atuação de mulheres no México dos anos setenta, a partir da expansão dos

---

<sup>1</sup> Sobre as relações entre arte e feminismo, crítica e feminismo, ou arte e gênero, ver Hollanda (1994), Simioni (2008), Tvardovskas (2013), Barros (2016) e Trizoli (2018).

feminismos de segunda onda. A autora enfatiza a necessidade de subverter a percepção dominante de inexistência de uma crítica feminista nesse cenário. Ela acrescenta que ao invés de pensar o movimento feminista nas artes como um projeto singular, segue a proposição da curadora estadunidense Cornelia Butler. De acordo com Butler (2007, apud ACEVES, 2013, p. 6), o feminismo seria um "sistema aberto", composto por inúmeras práticas interdisciplinares e posicionamentos ideológicos - dentre essas, o jornalismo, as artes visuais, o cinema e o teatro.

É esse "sistema aberto", ou parte dele, que a presente pesquisa procura compreender - ao buscar personagens, conceitos e eventos que produzem, no decorrer da segunda metade do século XX, um discurso feminista sobre as artes visuais no contexto nacional. Interessa, portanto, investigar como o feminismo se constitui em próxima relação às contestações dos chamados conceitualismos nas artes visuais dos anos setenta e se expande a partir, sobretudo, da década de oitenta. Para isso, as seguintes questões se impõem: Qual a relação entre linguagem visual e escrita na constituição de uma ideia de modernidade e pós-modernidade nas artes no Brasil e, especificamente, na cidade de São Paulo? Em que medida essas discussões abarcam e questionam o papel das mulheres?

Parte-se, também, do entendimento de Lélia Gonzalez em *Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira*, de que a articulação entre racismo e sexismo produz "efeitos violentos sobre a mulher negra em particular." (GONZALEZ, 1984, p. 224). Portanto, se faz necessário questionar até que ponto o ambiente intelectual que se forma em torno da discussão sobre o papel das mulheres nas artes compreende outros marcadores sociais da diferença, que não somente o de gênero.

Com a delimitação dos objetivos e questões acima, a pesquisa recorre tanto à crescente bibliografia voltada às relações entre artes visuais e feminismos no Brasil e no exterior, como a consulta a fontes primárias como jornais, revistas e catálogos de exposições disponíveis em acervos digitais. Dessa maneira, busca-se reconstituir a trajetória da artista e Anésia Pacheco e Chaves que, em meados dos anos 50, ganha notoriedade na imprensa local e torna-se uma figura emblemática para compreender a inserção das teorizações e discursos feministas no meio das artes.

## História da Arte Feminista, ou Intervenções Feministas

Alguns trabalhos são incontornáveis no que tange às discussões sobre arte e feminismo. É o caso do ensaio *Why Have There Been No Great Women Artists*, escrito pela estadunidense Linda Nochlin, reconhecido por muitas(os) como um dos marcos inaugurais desse tipo de análise. O texto é publicado pela primeira vez em 1971, em uma edição especial sobre arte e o movimento de liberação feminina, da revista *ARTnews*. Ela clama por uma mudança de paradigma, um afastamento das concepções modernistas sobre a História da Arte. O trabalho feminista, para Nochlin (1931-2017), deve se voltar à estruturação de uma crítica concisa ao sistema de valor por tanto tempo oculto nas investigações históricas - sistema esse que naturalizou a figura do homem branco enquanto sujeito universal.

Segundo a autora, uma investigação atenta demonstraria que a criação do cânone artístico se deu por meio da construção de mitos como o dos "grandes artistas". Sendo assim, a disciplina teria falhado em representar de forma precisa as estruturas sociais e institucionais nas quais eles estavam inseridos. É justamente pela defesa de que o ocultamento das mulheres na História da Arte deve ser entendido como uma distorção intelectual, que o ensaio da autora é considerado um momento-chave para a contribuição feminista acerca desse tema. Para ela, mais do que reinscrever as mulheres na História oficial, o verdadeiro desafio se encontra em questionar os motivos dessas ausências, que as distanciam de ideias como a da grandiosidade.

Para Griselda Pollock (2008, p. 50), a contribuição de Nochlin, apesar de direcionar a crítica feminista, é derivada de um pensamento fundamentalmente liberal, que segue discutindo a arte em termos de grandeza, de riscos e "saltos no desconhecido". A "definição patriarcal de homem como norma da humanidade" segue intocada, e resta à mulher, em "desvantagem", superar sua condição para que possa, então, se encaixar nessas categorias supostamente universais. O pensamento feminista na história, longe de ser um acessório, deve ser uma ferramenta que possibilita o reconhecimento do significado das diferenças sexuais, entre outras, para os modos de representação. Dessa forma, a "intervenção" feminista na História da Arte deve lidar não com a categoria de "gênero", mas com a de "diferença".

Seu argumento é construído a partir dos escritos de Marx, nos *Grundrisse* (1857-1858), e de Raymond Williams (1980). O segundo autor defende que se deve estudar a totalidade das relações sociais que formam o campo das artes, que geram as condições de produção e de consumo. Pollock acrescenta, ainda, que essa formulação pode ser melhor elaborada para que as práticas culturais não sejam reduzidas às práticas econômicas. A ideia é que existe uma totalidade social complexa formada por, e formadora de, múltiplas práticas inter-relacionadas, sendo a prática artística uma delas.

Assim, a arte pode ser vista como uma prática social, como uma totalidade das partes (produção, crítica, público, instituições, etc.), que produzem e são produzidas dentro de relações de limite e pressão de uma hegemonia. A autora argumenta, portanto, que a mudança do paradigma da História da Arte significou (e deve significar) uma transformação dos conceitos básicos da disciplina e da forma de estudá-la. (POLLOCK, 2008, p. 7).

A partir da constatação de que a cultura pode ser definida como um conjunto de práticas sociais que produzem significados e sentidos, Pollock afirma que ela pode ser instrumentalizada ideologicamente para legitimar as relações de dominação e subordinação. É nesse sentido que a figura central da historiografia da arte, o artista, opera: o mito burguês do homem universal, sem classe (POLLOCK, 2008, p. 29). Assim, a cultura ocidental como um todo propaga, segundo a historiadora, ideias como a da natureza individual da criatividade, do gênio, e da "inexplicabilidade" da arte.

A própria linguagem é ideológica. A autora demonstra, portanto, que o conceito de artista e as definições sociais do que seria uma mulher seguiram caminhos diferentes, e até contraditórios, ao longo da história. Na História da Arte Moderna, o artista é um sujeito masculino, que é construído por meio da negação da, também construída socialmente, feminilidade. (POLLOCK, 2008, p. 30).

Por meio desses conceitos e de suas atuações enquanto pesquisadoras e professoras, autoras como Linda Nochlin e Griselda Pollock sistematizaram a chamada crítica feminista à História da Arte. Simioni, Dorotinsky e de Luca (2013), na revista *Artelogie* nº 5, observam que a recepção e circulação dessas teorias ocorrem de forma bastante diversa nos países da América Latina. Como elas e outras pesquisadoras já apontaram, uma prova dessa constatação é que parte

das produções consideradas fundamentais para o desenvolvimento da crítica feminista só recentemente foi traduzida para o português.<sup>2</sup>

### Textos e contextos

Se, por um lado, é necessário levar em conta os contextos específicos de produção dos debates feministas sobre arte e cultura nos países da América Latina, por outro, é certamente possível traçar alguns paralelos entre esses e os cenários de atuação das feministas de origem anglo-saxã. Em 1931, em Nova Iorque, mais especificamente em Crown Heights - Brooklyn, nasce Linda Natalie Weinberg, que seria posteriormente conhecida como Linda Nochlin, filha única de pais judeus e intelectuais de esquerda. Ainda muito nova, é apresentada a romances de escritores como Nikolai Gógol, Fiódor Dostoievski e James Joyce. (NOCHLIN, 2015). No entanto, é no cenário de repressão política dos anos cinquenta, nos Estados Unidos, conhecida como "era McCarthy", que define sua agenda intelectual e política de forma mais madura.

Em 1951, gradua-se em Filosofia pelo *Vassar College* e em 1952 faz o mestrado em literatura inglesa, na Universidade de Columbia. Já no doutorado, no Instituto de História da Arte da Universidade de Nova Iorque, concentra sua pesquisa nos estudos do Realismo nas artes visuais, especificamente no pintor francês Gustave Courbet. "Eu realmente queria trabalhar em algo que fosse anti-McCarthy. Que fosse de esquerda. Eu era uma pessoa de esquerda e Courbet era o assunto ideal para isso." (NOCHLIN, 2017, tradução nossa).

Porém, só após retornar de um ano na Itália, de 1968 a 1969, que se dá seu contato com o movimento feminista organizado. Como narrado no ensaio *Starting from Scratch: The Beginnings of Feminist Art History*, publicado originalmente em 1994, é a visita de uma conhecida à sua casa, para lhe apresentar publicações que reivindicavam os ideais do movimento de liberação das mulheres, que Nochlin (2015) marca como o momento-chave para seu envolvimento com a causa. Em novembro de 1969, altera o tópico do seminário

---

<sup>2</sup> A antologia "Histórias das Mulheres, Histórias Feministas", publicada em 2019 pelo MASP, inclui traduções de textos importantes de autoras como Whitney Chadwick, Griselda Pollock, Linda Nochlin, Rozsika Parker e Michele Wallace.

que apresentaria no semestre seguinte, como professora do Vassar College, para "A Imagem das Mulheres nos séculos 19 e 20".

Entre os quatorze tópicos sugeridos para o curso, estão: "Imagens publicitárias de mulheres", "Mitologia Freudiana na Arte Moderna" e "Mulheres como artistas". A partir da experiência conjunta com as(os) alunas(os) e de seu arcabouço teórico que incluía autoras(es) como Marx, Benjamin, Adorno, Bloch e de Beauvoir, escreve, em 1971, o texto que seria reconhecido como inaugural para a História da Arte feminista. (NOCHLIN, 1999, p. 11). A trajetória de Nochlin ilustra um momento de transição nos feminismos, com a entrada definitiva da temática "das mulheres" e de gênero nas disciplinas e programas acadêmicos.

Aproximações entre o cenário político conservador dos Estados Unidos nos anos cinquenta e do Brasil, sob uma ditadura militar de 1964 a 1985, permitem visualizar o contexto mais geral no qual a crítica de arte voltada a questões de gênero se articulou – além das leituras que circulavam entre intelectuais desses períodos. No entanto, essa aproximação tem seus limites. A recuperação dos diferentes contextos históricos e nacionais é fundamental para se compreender a maneira como a discussão sobre diferença e desigualdade nas artes se desenvolveu "para que se entenda a dificuldade em se construir um arcabouço teórico e metodológico único para compreender produções e situações históricas muito diversas entre si." (SIMIONI; DOROTINSKY; DE LUCA, 2013, p. 3).

## 2. NO CENTRO DO EMBATE, ÀS MARGENS DA HISTÓRIA

Enquanto nos Estados Unidos, instituições como o Museu de Arte Moderna (MoMA), em Nova Iorque, existem desde o final da década de 1920, no Brasil, a situação é um tanto diferente. Com o objetivo de entender o cenário cultural no qual essas ideias se desenvolvem, São Paulo assume, aqui, um papel central. A cidade vive em efervescência cultural desde meados da década de 1940, após o fim da Segunda Guerra. A criação da Universidade de São Paulo (USP), em 1934, e do Departamento de Cultura, por Mário de Andrade, em 1935, leva a intensas transformações nas formas de produção intelectual. (NEVES, 2012).

Surge, na atuação de recém-saídas(os) da Faculdade de Filosofia da USP, um novo tipo de crítica de arte, baseada em critérios acadêmicos<sup>3</sup>. (OLIVEIRA, 2001, p. 39). É também nesse momento que o mercado editorial começa a ganhar corpo no país, com o aumento do número de editoras e de um público leitor. (NEVES, 2012, p. 40). De acordo com Heloísa Pontes (1998), no livro *Destinos Mistos: Os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-68)*, essa nova crítica, fruto de um novo sistema de produção intelectual, se situa entre cientistas sociais, por sua formação, e literatos, como as(os) modernistas de 22.

Como demonstra a autora, criam, nesse cenário, uma “ponte” entre instrução e produção intelectual acadêmica, e “as instâncias mais amplas de produção e difusão cultural da cidade.” (PONTES, 1998, p. 14). A revista Clima, que circula entre maio de 1941 e novembro de 1944, iria se tornar objeto de pesquisa de inúmeras(os) pesquisadoras(es), por ser um verdadeiro instrumento de renovação geracional no meio da crítica cultural. É por meio dessa publicação que se lançam críticos como Lourival Gomes Machado, que seria agente importante para a fundação e direção do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), alguns anos depois. (PONTES, 1998).

Ainda que uma parcela de mulheres esteja presente na virada acadêmica levada a cabo pela USP, o adensamento do campo institucional não significa, nesse momento, uma abertura a discussões a respeito do papel que elas desempenham no processo.

---

<sup>3</sup> A respeito dessa nova geração de críticos, ver Pontes (1998).



No início dos anos 40, Gilda, embora tivesse uma formação acadêmica em filosofia, sociologia e estética, escreveu apenas duas críticas literárias e jamais se aventurou, por exemplo, na crítica de artes plásticas. O fato de essas áreas terem sido domínio de Lourival Gomes Machado e Antonio Candido, respectivamente, não significa apenas uma questão de divisão interna do trabalho intelectual: é antes indicativo da maneira como eram vividas as relações de gênero no interior do grupo. Aos homens couberam as posições e os temas nobres: a cultura e a editoria das seções permanentes. Às mulheres, a “costura” da redação, a função de colaboradoras, a poesia e conto – na dupla condição de escritoras eventuais e de personagens principais do universo ficcional masculino. (PONTES, 1998, p. 131).

Mesmo que experiências como a do *Clima* evidenciem uma abertura a espaços de sociabilidade entre os homens e mulheres que compõem o grupo, isso se dá “à custa de conflitos, inseguranças e dilemas muito específicos”, como demonstra Pontes (1998, p. 130). A divisão sexual do trabalho é uma realidade mesmo no interior da própria revista.

Elemento fundamental<sup>4</sup> para a “ecologia da Arte Moderna”, “no Brasil, a crítica de arte impulsiona a criação dos museus e vai confundir-se com a construção de uma história da arte brasileira.” (TEJO, 2017, p. 81). Como observa a autora, ainda que, no cenário internacional, a década de cinquenta marque uma busca pela delimitação do papel da crítica, no contexto nacional, sua atuação é bastante ampla: na criação e direção de museus de arte, da Bienal, entre outras instituições, além da escrita de textos e catálogos sobre arte. (TEJO, 2017, p. 84). Tejo (2017), Oliveira (2001) e Pontes (1998) identificam alguns nomes, de diferentes gerações, que se destacam e convivem no mesmo período: Lourival Gomes Machado, Mário Pedrosa e Sérgio Milliet, além de outros que têm, nesse momento, forte atuação na imprensa, como Antonio Bento e Mario Barata.

## **Empreendimentos culturais nas décadas de 40 e 50**

(...) as classes médias ascendentes e a burguesia, formadas no novo ciclo de industrialização, passaram a investir em cultura, tanto do ponto de vista de sua formação como também como negócio promissor, mobilizando de modo definitivo esse aspecto na vida da cidade. (NEVES, 2012, p. 41).

Em 1948, o industrial Francisco Matarazzo Sobrinho, *Ciccilo Matarazzo*, funda o MAM-SP. O magnata das comunicações, Assis Chateaubriand, *Chatô*,

---

<sup>4</sup> Sobre a importância da crítica de arte para a Arte Moderna, no contexto brasileiro, ver Hoffman (2017), Tejo (2017), Sant’Anna (2009) e Oliveira (2001).

um ano antes, funda o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). Em 1951, ocorre a 1ª Bienal de São Paulo, organizada pelo MAM-SP. É fácil perceber a importância que a inauguração dessas duas instituições, e da Bienal, assume para a cidade, levada em contexto a disputa histórica pelo posto de centro hegemônico com o Rio de Janeiro, então capital do país e sede da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA).

Como demonstra Oliveira (2001, p. 59), as viagens de Ciccilo e Yolanda Penteado por países da Europa e a convivência próxima com figuras como Sérgio Milliet, crítico de arte, Alberto Magnelli, artista italiano, Karl Nierendorf, colecionador de arte, e, por fim, com o apoio da Fundação Rockefeller, do empresário e político estadunidense Nelson Rockefeller, foram algumas das bases para a fundação do MAM de São Paulo. Pereira (2014, p. 49) destaca o papel fundamental do último para a realização do empreendimento. Segundo a autora, o envolvimento direto de Ciccilo com o projeto de criação do museu só se dá a partir de sua eleição por uma comissão<sup>5</sup>, auxiliada pelo MoMA, após uma visita de Rockefeller a São Paulo.

Assim, o projeto de modernização, “de expansão do capitalismo internacional, que exigiu também mudanças na atuação dos representantes da burguesia local” (OLIVEIRA, 2001, p. 57), ganha, na defesa de uma Arte Moderna, o caráter cultural que lhe faltava. Arruda (2005, p. 142) caracteriza esse novo mecenato como um fenômeno “paulista por excelência”. Afinal, enquanto os empreendimentos culturais em São Paulo são financiados por uma burguesia com poder político e econômico, a vida artística carioca é mantida, até então, em grande parte, por meio de investimentos do poder público.

O surgimento da Bienal de São Paulo coincide com a consolidação e ampliação de um mercado de bens simbólicos no Brasil. Até o final dos anos 40, a organização de uma indústria cultural no Brasil era ainda restrita e incipiente. Na década de 30, sem dúvida, já se tinha indícios de uma cultura de massa emergente, mas é só após os anos 40 que se pode falar com certeza em uma ‘sociedade de massa’, pois é aí que se visualiza mais nitidamente, segundo Renato Ortiz, a consolidação de uma sociedade urbano-industrial. (OLIVEIRA, 2001, p. 38).

---

<sup>5</sup> De acordo com Pereira (2014), a comissão foi composta por Sérgio Milliet, Quirino da Silva, Eduardo Kneese de Melo, Rino Levi, Carlos Pinto Alves e Assis Chateaubriand.

Ainda segundo Oliveira (2001), o embate entre defensoras(es) de manifestações artísticas, de um lado, figurativistas e, de outro, abstracionistas, também caracteriza o clima no qual surgem essas instituições (OLIVEIRA, 2001, p. 61). A rejeição à abstração e a defesa de uma arte figurativa de cunho social são bastante presentes no discurso da geração modernista paulista, como Sérgio Milliet e Mario de Andrade. (PONTES, 1998, p. 43). Tejo (2017, p. 59), assim como Oliveira (2001) e Neves (2012), destaca, portanto, o caráter pedagógico, e civilizador, das iniciativas organizadas pelo MAM-SP na divulgação da arte abstrata no circuito paulista.

Grande defensor da arte abstrata, o historiador da arte belga radicado na França, León Degand, é o primeiro diretor do museu. Antes mesmo da inauguração de sua primeira exposição, Degand realiza três palestras na Biblioteca Municipal com o objetivo de introduzir a arte abstrata no repertório do público. Em março de 1949, é inaugurada a exposição *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, no MAM-SP, organizada aos moldes do esquema evolutivo das artes abstrata e cubista criado pelo historiador da arte Alfred Barr<sup>6</sup> para a exposição *Cubism and Abstract Art*, realizada em 1936, no MoMA. (TEJO, 2017, p. 60).

Vista por algumas(uns) como expressão da modernidade e da liberdade criativa e, por outras(os), como um afastamento da realidade social, e até como ferramenta ideológica para uma influência imperialista norte-americana, a abstração ganha espaço no meio artístico brasileiro, e assume características próprias. Experiências distintas como a do Grupo Ruptura e do Atelier-Abstração de Flexor, ambos paulistas, e do Grupo Frente, carioca, são exemplos. **Em termos gerais**, trata-se da negação do figurativismo presente na arte de cunho social, em nome de princípios construtivistas da arte abstrata e geométrica, e critérios cientificistas, voltados a investigação dos aspectos formais e funcionais da obra de arte. (SOARES, 2013, p. 8).

---

<sup>6</sup> Segundo Schapiro (1937, apud POLLOCK, 2008, p. 26), ainda que o diagrama de Barr seja uma tentativa de organizar linear e evolutivamente movimentos históricos, ele é essencialmente a-histórico. Afinal, exclui as condições sociais nas quais se deram os diferentes movimentos artísticos citados. A “verdadeira arena de produção e consumo da arte”, o meio social, é excluído como irrelevante para sua História da Arte. (POLLOCK, 2008, p. 26, tradução nossa).

Pouco mencionada pela atual historiografia feminista da arte, a artista Anésia Pacheco e Chaves começa a aparecer tanto na imprensa paulista, quanto carioca, ainda na década de cinquenta, sobretudo, nos jornais Folha de São Paulo e Estado de São Paulo. A trajetória da artista, crítica e historiadora da arte, parece confundir-se com as próprias transformações no meio das artes no contexto nacional, dos anos cinquenta em diante.

Nascida em Paris na década de 1930<sup>7</sup>, muda-se com sua família para São Paulo, aos quatro anos de idade. É filha de Eduardo Pacheco Chaves, famoso aviador brasileiro, e neta de Elias Antônio Pacheco e Chaves e Anésia da Silva Prado, pertencentes à elite cafeeira de São Paulo. Com os modernistas Anita Malfatti, Di Cavalcanti e Lívio Abramo, inicia seu aprendizado e percurso no âmbito das artes plásticas. Participa também do Atelier-Abstração, do russo Samson Flexor.

À sua maneira, situa-se, justamente, no centro do embate entre figuração e abstração. Nos anos cinquenta, estuda em sua cidade natal, na *Académie de la Grande Chaumière*, escola privada fundada em 1909. Na instituição, tem aulas de pintura e desenho com grandes nomes, entre eles, os franceses Fernand Léger e André Lhote. O primeiro, já nos seus últimos anos de vida, mantinha estreitas relações com artistas brasileiras(os) e havia sido, também, professor de Lygia Clark, pouco tempo antes. Na *Sorbonne* e na *École du Louvre*, estuda História e Crítica da Arte. A referência aos “mestres” é uma prática constante da artista, e de outros, na imprensa do período, e opera como uma espécie de trunfo no jogo por legitimação dentro do campo.

Em 1951, as artistas Ely Bueno e Anésia, consideradas novatas no circuito das artes, realizam uma exposição na Galeria Domus, fundada pelo casal italiano Anna Maria e Pasquale Fiocca. O espaço, localizado no centro de São Paulo, que funciona de março de 1947 a dezembro de 1951, é considerado pioneiro no sentido de lançar artistas que se tornariam consagradas(os), e foi um importante ponto de encontro e espaço expositivo.<sup>8</sup> Entre as(os) expositoras(es) da galeria, configuraram seus mestres Flexor e Abramo, Mário Zanini, Alfredo Volpi, Maria Leontina, entre outros.

---

<sup>7</sup> Algumas fontes indicam seu ano de nascimento como sendo 1931, outras 1932.

<sup>8</sup> Em 2017, o MAM-SP promoveu uma exposição intitulada *O mercado de arte moderna em São Paulo: 1947-51*, em comemoração aos setenta anos de abertura da galeria.

Assim, Anésia desfruta do crescente processo de institucionalização e dinamização do mundo das artes em São Paulo. Ainda nos anos cinquenta, expõe três desenhos em carvão e guache na 2ª Bienal de São Paulo, em 1953, um em nanquim na 5ª Bienal, em 1959, e apresenta trabalhos em diversas edições do Salão Paulista de Arte Moderna, todos de tendência abstrata.

Figura 1 - Recorte da Folha da Manhã, 20 dez. 1953, p. 1



Fonte: Acervo Digital da Folha de S. Paulo

Casa-se, na mesma década, com Jayme Augusto Penteado da Silva Telles e parte, em lua de mel, para a Fazenda Santo Antônio, em Araras, São Paulo. Propriedade dos pais do noivo, Carolina Penteado da Silva Telles e Goffredo da Silva Telles, o local havia sido palco para um intenso convívio entre eles e artistas do Modernismo brasileiro, como Lasar Segall, Mário de Andrade, Anita Malfatti e Tarsila do Amaral. Os múltiplos registros de sua circulação por redutos da intelectualidade paulista demonstram a rede de sociabilidade na qual Anésia está imersa. Entre os locais nos quais ela é vista pelas colunas sociais da imprensa da época, está o Clube dos Artistas e Amigos da Arte, conhecido como *Clubinho*, onde eram realizadas exposições, noites de festas e debates sobre cultura e política.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Hoje, no mesmo local do Clubinho, no subsolo do prédio do Instituto de Arquitetos do Brasil – São Paulo, localiza-se a Central Galeria. Sobre a importância que o espaço teve para a

Figura 2 - Recorte do Caderno Único, 07 dez. 1958, p. 15



Fonte: Acervo Digital da Folha de S. Paulo

Em menos de dez anos, o MAM-SP coloca o Brasil “no mapa da arte internacional”, com suas exposições, a organização da Bienal e com a oferta de cursos não-acadêmicos de artes. No entanto, o final da década de cinquenta marca o declínio do museu, em razão da sua estreita relação com a Bienal, que havia se tornado maior que seu próprio organizador. No início dos anos sessenta, o acervo do museu é transferido para a USP<sup>10</sup> e a Bienal é transformada em uma entidade privada, a Fundação Bienal. (OLIVEIRA, 2001, p. 64).

## Os anos 60 e 70

Ao passo que as décadas de 1940 a 1960 representam, no contexto paulista, um período de intensa transformação cultural e institucionalização de determinados ofícios, como a crítica de arte, não se pode dizer que esses fenômenos ocorram de forma igualitária para mulheres. É a partir dos anos sessenta, com uma nova geração de pesquisadoras(es), sob um cenário político repressivo, que essa preocupação ganha forma. A tese de Heleieth Saffioti, "A mulher na sociedade de classes: mito e realidade", defendida em 1967, é

intelectualidade paulista, ver a pesquisa de Pollyana Quintella e Mariano Marovatto em [www.centralgaleria.com/clubinho](http://www.centralgaleria.com/clubinho).

<sup>10</sup> As doações feitas tanto por Ciccilo em 1962, quanto pelo casal em 63, e por fim, pelo MAM em 63 à USP impulsionam a criação do Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC USP) no mesmo ano.

considerada um marco nesse sentido, ao relacionar conceitos marxistas com o tema da opressão das mulheres. (PINTO, 2003, p. 86). Assim, a juventude urbana dos anos sessenta, em um novo contexto social e institucional, oferece um novo olhar às velhas questões sobre poder, dominação e cultura, visível na contribuição de jovens artistas da época.

Em 14 de agosto de 1960, na coluna *Itinerário da Artes Plásticas* do Correio da Manhã, do Rio De Janeiro, o crítico gaúcho Jayme Maurício publica uma matéria intitulada *Sugestão ao Simeão Leal: A Mulher na Arte Brasileira*. O texto traz uma seleção de nomes considerados, pelo autor, fundamentais para o desenvolvimento da arte moderna brasileira. Entre figuras já reconhecidas pelo meio e jovens artistas, como Maria Martins, Djanira, Renina Katz, Lygia Pape, está Anésia Pacheco e Chaves.

Trata-se de uma sugestão por parte do crítico, que inicia o texto com os seguintes dizeres: “‘A mulher na arte brasileira’, eis um título e um tema que oferecemos graciosamente aos confrades mais dados a meditação e ao recolhimento das bibliotecas”. E completa, ao final, referenciando o grande agitador cultural e membro da Associação Internacional de Críticos de Artes (AICA): “lembrando muito especialmente a figura do nosso caro José Simeão Leal, o mais indicado para o tema... e consequências.”

Figura 3 - Recorte do Correio da Manhã, 14 ago. 1960, p. 2



Fonte: Biblioteca Nacional Digital do Brasil

De dezembro de 1960 a janeiro de 1961, Anésia participa da exposição "Contribuição da mulher às artes plásticas no país", no MAM-SP, já em sua nova sede, no Ibirapuera. Considerada a primeira mostra coletiva de mulheres em larga escala no Brasil, é pouco discutida até os dias atuais. Com organização do então diretor do museu, Mário Pedrosa, e idealização pelo crítico Paulo Mendes de Almeida, nomes importantes no circuito das artes, o evento promete realizar uma documentação da atuação "da mulher" nas artes visuais do país, e ressaltar a importância de seu papel para a arte moderna brasileira.

De acordo com Cerchiaro, Simioni e Trizoli (2019, p. 211), considerando a notabilidade que seus organizadores tinham no campo, além do próprio local da exposição, um museu central para o circuito das artes, a mostra deveria figurar entre os grandes marcos da história da arte no país, o que não acontece. Quase não se fala sobre o evento na imprensa, mas alguns poucos registros demonstram um certo desconforto, por parte dos críticos, com relação a uma exposição



unicamente de mulheres. No entanto, há exceções, evidentemente, como um texto do escritor e crítico José Geraldo Vieira, na seção de artes plásticas do caderno Ilustrada da Folha de S. Paulo, de 18 de dezembro de 1960, que ressalta os aspectos positivos da atuação das artistas mulheres contempladas.

No que tange às avaliações negativas, como observam as autoras, os críticos recorrem tanto a perspectivas formalistas para criticar a iniciativa, como demonstram os comentários de Lourival Gomes Machado no Correio da Manhã, quanto ao uso de termos desqualificantes. Ironicamente, é o mesmo crítico mencionado pouco acima, Jayme Maurício, do Correio da Manhã, que classifica a proposta da exposição como “curiosa” e que defende que as artistas mulheres “estão muito longe ainda de se ombrear com os homens”. (SIMIONI; TRIZOLI; CERCHIARO, 2019, p. 220).

Como já pontuado pelas autoras, os próprios textos introdutórios ao catálogo da exposição evidenciam escolhas e interpretações de tom formalista, que dividem as produções entre categorias tradicionais como pintura, escultura, desenho, entre outras. A questão de gênero não aparece como um aspecto a ser considerado. Portanto, elas defendem que, mais do que uma prova da inserção das mulheres no meio, a mostra evidencia seus obstáculos. (SIMIONI; TRIZOLI; CERCHIARO, 2019, p. 223).

É a partir de 1960 que se dá de forma contínua a incursão de Anésia no meio das artes. Entre viagens para o exterior e encontros com diplomatas, ela expõe seu trabalho em mais de 15 ocasiões ao longo da década. Como brinca o colunista social Tavares de Miranda, a artista “está mais interessada em sua próxima exposição do que em todos seus pés de café”<sup>11</sup>.

Imersa no circuito e próxima a personalidades recorrentes nos jornais locais como a escritora Lygia Fagundes Telles, a poeta Hilda Hilst, a jornalista Helena Silveira, Yolanda Penteado, entre outras, Anésia paulatinamente ganha espaço na imprensa paulista para figurar não só nas notas de colunas sociais, mas como voz ativa. Sua conexão com a feminista Yolanda Prado, conhecida como Danda Prado, exilada em Paris desde os anos sessenta é, também, notável da década de setenta em diante.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Caderno Ilustrada da Folha de S. Paulo, de 20 jul. de 1964, p. 2.

<sup>12</sup> Sobre a atuação feminista de Danda Prado, ver Rosa (2009).

Os anos sessenta são palco, nas artes visuais, para a emergência de uma série de manifestações artísticas que questionam o discurso da crítica e a atuação da vanguarda concretista surgida na década de cinquenta, como os já mencionados grupos *Frente*, ligado ao crítico Mario Pedrosa, e *Ruptura*, além do *Atelier-Abstração*. Iniciativas de, sobretudo, jovens artistas imersos em uma cultura e cenário urbanos (SOARES, 2013), as neovanguardas se caracterizam pelo deslocamento do que é considerado arte, da obra para uma ideia de vivência criativa e relacional, em plena rejeição aos critérios racionalistas dos concretistas, mas embebidos de suas descobertas estéticas.

A experiência do Neoconcretismo é protagonizada, sobretudo, por figuras do Grupo Frente, que buscam um rompimento com o racionalismo dos concretistas paulistas. Ao mesmo tempo, se relacionam com ideias da primeira fase do Modernismo brasileiro e do Dadaísmo europeu, “que além de questionar a linguagem artística, seus fundamentos e função, o fez num contexto sócio-político que visava por em questão ‘a própria ordem social’”. (BRITO, 1985, apud SOARES, 2013, p. 9).

A fundação do Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC USP), em abril de 1963, sob a direção do crítico e professor Walter Zanini, marca um importante momento para as(os) jovens artistas. A proposta do museu de ser um espaço fundamentalmente voltado à experimentação, torna-o, como defende a pesquisadora Dária Jaremtchuk, um “refúgio seguro” em meio à repressão política da ditadura. De acordo com a autora, o “MAC do Zanini” figura entre as escassas instituições que possibilitam a realização de ações “pouco recomendadas” em função do contexto político autoritário. É também nesse cenário institucional que se desenrolam eventos que alimentam as discussões em torno do papel das artistas mulheres. Mais do que um mero espaço expositivo, o museu torna-se um “espaço de formação”, que aglomera diversas(os) artistas em torno de um projeto dinâmico e contestador para as artes. (JAREMTCHUK, 2013, p. 2-3).

Na esfera internacional, movimentos como a *Pop Art* e o *Nouveau Realisme*, e também a *Arte Povera*, geram discussões em torno da natureza da arte e de uma crítica baseada na ideia de pintura “pura”, protagonizada pelo crítico de arte estadunidense Clement Greenberg. No Brasil, com o Golpe de 1964 e a instauração de uma dura ditadura militar, há a busca por uma ideia de arte que seja não só experimental, como participativa. Implícita, está a noção do artista não

como “criador para contemplação”, mas “motivador para a criação”, que presume um papel ativo por parte do público. (SOARES, 2013, p. 11).

A participação de Anésia Pacheco e Chaves<sup>13</sup>, única mulher no conselho administrativo da instituição à época, é notável, tanto como artista nas mostras, quanto como membra do conselho. As mostras *Jovem Desenho Nacional* (JDN), de 1963 a 1965, *Jovem Gravura Nacional* (JGN), de 1964 a 1966, e, por fim, *Jovem Arte Contemporânea* (JAC), de 1967 a 1974, marcam a aposta do museu, sob o espírito colaborativo de Zanini, de investir na produção contemporânea emergente. Jaremtchuk (2013, p. 10) lembra, também, do apoio dado pela instituição para a profissionalização de artistas que, sem pedir qualquer compensação financeira, faz a intermediação para a venda de trabalhos expostos.

O texto introdutório ao catálogo<sup>14</sup> da 5ª JAC, de 1971, é bastante representativo da trajetória de Anésia. Na apresentação do júri de seleção, composto também pela artista, está escrito: “Os membros Anésia Pacheco e Chaves e Frederico Nasser apresentaram sugestão no sentido de que todos os artistas fossem aceitos em vista das ‘implicações subjetivas do julgamento e do dirigismo cultural’”. Apesar de não ser aceita, em função da falta de logística disponível, a sugestão suscita amplos debates em torno dos critérios para a seleção de obras ao longo do evento.

Assim, os conceitualismos, no país, formam-se entre “uma postura experimental e uma preocupação ideológica”, marcados tanto por uma conjuntura política repressiva, de censuras, perseguições, torturas e mortes, especialmente após o Ato Institucional nº 05, de 13 de dezembro de 1968, quanto por mudanças no plano da economia nacional. (FREITAS, 2007, p. 3). O avanço do capitalismo gera intensas transformações no setor cultural, que passa a ser comandado não mais por personagens como Assis Chateaubriand, com seu “espírito empreendedor aventureiro”, mas por figuras associadas a “conglomerados englobando diversos setores empresariais, desde a área da indústria cultural à indústria propriamente dita”. (ORTIZ, 2001, apud TEJO, 2017, p. 104).

---

<sup>13</sup> Infelizmente, não foi possível precisar a data de sua entrada no conselho, até o momento da escrita da presente pesquisa. Sabe-se, no entanto, que é membra desde, ao menos, 1967, quando ocorre a primeira edição da JAC.

<sup>14</sup> O site do MAC USP contém um acervo com todos os catálogos das JAC's, digitalizados pela equipe da Biblioteca. [www.mac.usp.br/mac/conteudo/biblioteca/jac.asp](http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/biblioteca/jac.asp).

Nos anos setenta, portanto, se torna perceptível uma mudança nas concepções em torno do que seria uma arte preocupada com o social. Como aponta Tejo (2017, p. 50), é nesse período que se observa a emergência, que só se consolida na década de oitenta, de uma transição da “ecologia da Arte Moderna”, sendo a crítica de arte uma das principais instâncias de legitimação, para a “ecologia da Arte Contemporânea”, na qual a curadoria assume esse papel central.

No caso da Arte, entendemos que, quando as convenções estéticas mudam, altera-se a ecologia ligada a elas - principalmente o poder de discernimento acerca do que é pertinente ou não ao novo momento estético. A jurisprudência no mundo da arte passa, portanto, pelo poder de decodificar as novas linguagens e legitimar as novas estéticas e seus produtores. Os agentes que disputam a jurisprudência da arte se transfiguram no decorrer destas mudanças artísticas. (TEJO, 2017, p. 208).

A autora identifica na crise da atuação do crítico Mário Pedrosa, que em meados de 1970 volta suas pesquisas para formas de arte não-hegemônicas, a própria crise da Arte Moderna. Ela destaca três nomes que se tornariam emblemáticos nos anos setenta e oitenta: os críticos de arte Aracy Amaral, Frederico Morais e Walter Zanini, e a maneira pela qual lidam com as novas demandas do circuito em seus projetos e exposições. (TEJO, 2017, p. 210).

O ano de 1975 é, também, o “Ano Internacional da Mulher”, decretado pela Organização das Nações Unidas (ONU). É nesse período que começam a se expandir as discussões em torno do feminismo no âmbito nacional. Porém, como indica Sarti (1988, p. 39), a adesão a valores modernos por parte de mulheres brasileiras se dá numa sociedade profundamente hierarquizada no que se refere à raça, classe e gênero. Nesse sentido, as conquistas realizadas pelos movimentos nesse período, abrangem, principalmente, mulheres brancas do Sudeste do país.

A matéria “Multiplicai-vos, mas com moderação”, sobre planejamento familiar, na “Folha de S. Paulo”<sup>15</sup>, é emblemática no que se refere à posição ambivalente ocupada por Anésia. A artista visivelmente negocia os possíveis termos e tipos de atuação feministas na imprensa do período. Ao ser questionada sobre o uso da pílula anticoncepcional, em circulação no Brasil há apenas doze anos, e sobre a razão de ter tido “apenas um filho”, Anésia é descrita como “bonita

---

<sup>15</sup> Escrita por “J. Moyses” e publicada em 12 de maio de 1974.

de gestos e costumes delicados”. Ela responde: “devido, acho, a problemas psicológicos que, sem dúvida, foram um protesto inconsciente contra a imagem dominante da mulher-mãe, presa aos filhos e às tarefas domésticas.”

Longe de representar uma abertura total às discussões feministas na imprensa, o texto demonstra seus impasses e reitera o tom negativo dado ao feminismo na época, ao afirmar que “Anésia (...) não é uma feminista no sentido que esse termo tem nos Estados Unidos e na Europa (...) Ela não odeia os homens.” Ao que a artista responde considerar-se “marginal, em meio a uma sociedade dos homens, em que, no máximo somos aceitas, sem participar das decisões”.

A partir, principalmente, de meados da década de setenta, Anésia atua de forma sistemática no sentido de questionar o papel das mulheres, tanto na sociedade como um todo, como nas artes. Simultaneamente à sua atuação enquanto artista plástica (expõe diversas vezes no exterior no decorrer da carreira), na qual se alia a artistas que também pensam a “questão feminina”, participa de programas televisivos, de matérias nas populares “revistas femininas”, debates públicos e atua como professora. Volta-se à arte postal e à criação de obras-livros, ou “cadernos”, como ela mesma define. Essas práticas, como demonstram algumas de suas falas na imprensa, estão proximamente ligadas à rejeição ao mercado por parte da artista, em favor de uma nova forma de circulação de seus trabalhos. Em ocasião da exposição de seus cadernos no Espaço B do MAC, escreve o crítico de arte e físico Mário Schenberg:

Anésia é certamente uma das maiores inteligências do mundo artístico brasileiro, mas soube sempre evitar o perigo de uma intelectualização absorvente, servindo-se da sua inteligência para a articulação das suas vivências, fornecendo-lhes continuamente uma linguagem adequada, mas subordinada sempre às suas angústias existenciais, que foram o fundamento das suas intuições artísticas e humanas. (SCHENBERG, 1977).

Se nos anos que consolidam seu trabalho, Anésia recorre aos nomes de suas e seus professoras(es) como forma de validação, é também nos anos setenta em que há uma certa recusa de suas influências. Assim demonstra um artigo publicado por uma de suas amigas mais próximas, Lygia Fagundes Telles, no qual afirma o “insólito e solitário caminho” da artista que, segundo a escritora, “escapara intacta da influência de três ou quatro orientadores, tão importantes no

início de uma carreira”. (TELLES, 1975). As relações entre “Anésia, crítica” e “Anésia, artista” - se é que é possível fazer tal diferenciação - e os impactos da atuação crítica na sua carreira artística, ainda estão por ser feitas, assim como uma análise mais aprofundada de sua larga contribuição.

Trizoli (2018, p. 36) ressalta que apesar do “caráter libertário” das questões suscitadas a partir da década de sessenta e setenta no âmbito das artes, as questões de gênero permanecem como um ponto de tensão, sujeitas aos “conservadorismos velados”. Ela demonstra, também, a escassez de mulheres artistas em exposições consideradas importantes para a arte brasileira como “Opinião 65”, com apenas uma mulher, “Opinião 66”, com sete, e “Nova Objetividade Brasileira” com apenas doze entre cerca de cinquenta artistas.

Para Chiarelli (1999, p. 20), mulheres como Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Maria Martins, Lygia Clark e “a maioria das artistas das últimas três décadas”, “sempre foram vistas como artistas, antes de tudo”, e mais, as questões de gênero “não interessavam ao eixo principal da arte local, preocupado em se constituir como sistema definido, não podendo, portanto, entrar em questões tidas como periféricas”. Cabe questionar se a interpretação do autor sobre a inserção de mulheres no circuito das artes brasileiro de fato indica um contexto mais positivo, se comparado, por exemplo, ao dos Estados Unidos, no qual categorias como “arte feminista” são bastante utilizadas.

Para além da questão sobre o uso, ou não, de termos que circunscrevam a atuação de certas artistas mulheres, a ideia de que essa problematização não encontra espaço no Brasil parece indicar um apagamento de debates que estão, sim, em pauta a partir dos anos sessenta e setenta. Como aponta Trizoli (2018), as artistas mulheres enfrentam, nesse período, obstáculos e invisibilidades, ainda que pertençam aos círculos de relações afetivas de artistas homens. Como a autora define, estes “relacionavam-se afetivamente com mulheres artistas, mas a inserção de suas companheiras no circuito percorria outros critérios que o afetivo e o estético”. (TRIZOLI, 2018, p. 37).

Também, Trizoli (2018) marca uma dupla rejeição a análises que dão ênfase à questão de gênero no que tange às artes visuais. Se por um lado, há uma resistência em função dos tradicionalismos eurocêntricos e masculinos na disciplina da história da arte, há, por outro, um afastamento do feminismo por parte das próprias artistas mulheres. Esse fenômeno é analisado pela pesquisadora

Cynthia Sarti, que localiza, entre as razões para essa questão, um receio de serem associadas a noções pejorativas como “perigosa” e “anti-feminina”. (SARTI, 2004, apud TRIZOLI, 2018, p. 38).

### 3. MODERNISMOS, CONCEITUALISMOS, FEMINISMOS...

A programação do MAC USP do ano de 1972 reflete algumas das discussões em torno do corpo, do papel da(o) artista, e da relação entre a obra de arte e o público. Ela é marcada por três grandes eventos: os *Acontecimentos* da noite do dia 7 de abril, *Ambiente de Confrontação*, entre 26 de setembro e 8 de outubro, e a JAC-72, como é conhecida a 6ª JAC, de 14 a 28 de outubro. É sobre a penúltima que o presente capítulo irá se debruçar.

#### ***Ambiente de Confrontação***

*Ambiente de Confrontação* se comunica com o clima político e cultural dos anos marcados pela Ditadura Militar, sobretudo, com as práticas no âmbito das artes cênicas. Experiências anteriores como a do Teatro Experimental do Negro (TEN) (1944-1961), idealizado por Abdias Nascimento no Rio de Janeiro, enfatizam a urgência de inovações na estética e estilo dramaturgicos, de forma a serem capazes de dialogar criticamente com a realidade nacional. (NASCIMENTO, 2019).

Os anos seguintes ao fim do TEN deixam marcas para o teatro brasileiro. Durante a década de sessenta, as mútuas trocas entre as artes plásticas e cênicas<sup>16</sup>, sob uma vontade geral de tomar posição frente aos problemas políticos e sociais do tempo, levam à criação de grupos como o Teatro Oficina. (MOSTAÇO, 2008). Em 1972, sob a orientação de José Celso Martinez Correa, conhecido como Zé Celso, o grupo realiza o espetáculo *Gracias Señor*, no Teatro Ruth Escobar, em São Paulo. A obra, como detalha Palma (2014, p. 158), é uma resposta às discussões acerca da “equação” arte versus “vida real”, sobretudo no momento em que os atores “cessam a atuação” e convidam o público ao palco.

Próximo a trupe, Gabriel Borba, artista atuante no circuito, convida um grupo de amigos para assistir ao ensaio da peça. Entre eles, o filósofo Vilém Flusser, de quem é assistente na época, Alan Meyer e as artistas Ely Bueno e Anésia Pacheco e Chaves. A visita é marcante, principalmente, para a última, que,

---

<sup>16</sup> Essa discussão, no meio das artes visuais, é marcada pela atuação de artistas como Hélio Oiticica, com seus *Parangolés* e os *penetráveis* da *Tropicália*, Lygia Clark, com os *Bichos*, entre outros representantes da Arte Concreta, Arte Neoconcreta e Nova Figuração, em torno da concepção de uma “Nova Objetividade”, caracterizada pelo contato com o público.



como lembra<sup>17</sup> Borba (2012), questiona o fato de não haver iniciativas “tão vitais” no meio das artes plásticas. A partir dessa experiência, elaboram em conjunto com outras(os) artistas convidadas(os) *Ambiente de Confrontação*, que seria realizado no MAC USP. A articulação com a instituição fica por conta de Anésia, que apresenta a proposta para o Conselho Administrativo do museu. (PALMA; LOUZADA, 2013).

Considerada por Zanini não apenas obra ou exposição, mas “manifestação”, *Ambiente de Confrontação* propõe inovações tanto no que se refere à disposição dos elementos no ambiente, quanto na relação do público, que é convidado a circular por entre as obras. Também nesse ambiente acontece a apresentação do grupo Teatro Novo, que realiza cenas improvisadas em relação aos objetos, e do grupo de dança Maria Duschenes. (PALMA, 2014).

Obras que tradicionalmente eram presas nas paredes ou dispostas de maneira isolada no chão do espaço expositivo, ali apareciam fixadas entre folhas retangulares de plástico transparente, dispostas verticalmente entre o teto e o chão da sala, configurando um espaço labiríntico. Barras fixadas no teto da sala funcionavam como suportes a partir dos quais pendiam as várias folhas de plástico. Esses suportes ficavam posicionados como eixos, compondo o formato aproximado de uma estrela. (PALMA, 2014, p. 159).

Figura 4 - Vista de *Ambiente de Confrontação* e o Teatro Novo, 1972



Fonte: Fotografia não identificado. Acervo digital do artista Gabriel Borba.  
<http://www.gabrielborba.qborba.nom.br/pt-br/obra>

<sup>17</sup> Entrevista concedida à pesquisadora Adriana Amosso Dolci Leme Palma, em 27 jun. 2012.

Figura 5 - Vista de *Ambiente de Confrontação*, 1972



Fonte: Fotografia não identificado. Acervo digital do artista Gabriel Borba.  
<http://www.gabrielborba.qborba.nom.br/pt-br/obra>

Os desenhos/objetos de Anésia são expostos no chão do museu sem qualquer tipo de proteção e, no contato com o grupo de teatro, saem rasgados e quebrados. A artista utiliza o espaço da 6ª JAC, pouco tempo depois, para comentar o ocorrido:

Como participante da experiência, minha impressão foi a seguinte: total incomunicabilidade, no sentido desejado pelo grupo de teatro. (...) Onde ficávamos nós, artistas do visível, no mundo ocidental de hoje, cansado de isolamento, racionalidade e códigos de comunicação, e ansiando pela recuperação do próprio corpo e daquele do outro! (...) Sobre a sua estória, outra estória foi marcada. A estória de seu encontro físico com o homem. (CHAVES, 1972).

É nessa atmosfera que ocorre a JAC-72, animada pelos debates anteriores. O júri seletivo é, por fim, eliminado, e substituído por um sorteio, que divide o espaço do museu em “lotes” entre participantes também sorteados<sup>18</sup>. O evento assume um caráter processual, no qual, como comenta Jaremtchuk (2013, p. 14), o espaço torna-se “uma espécie de ‘laboratório’” que transfere “o centro de gravidade do objeto de exposição para o seu agente propositor”.

<sup>18</sup> O catálogo da JAC-72, disponível no site do MAC USP, apresenta a divisão dos “lotes” no espaço do museu.

Se nos anos setenta, debates “subversivos” como a presença do corpo no fazer artístico, a relação com o público e o questionamento dos critérios de validação institucional estão nitidamente expostos em catálogos, textos críticos e entrevistas, o mesmo não se pode dizer, ainda, sobre o questionamento do papel das mulheres no circuito. Mesmo que artistas como Anna Maria Maiolino, Mira Schendel, Maria do Carmo Secco, Judith Lauand, Teresinha Soares, Tereza Nazar, Cybèle Varela, Wanda Pimentel, e outras mais, estejam em plena atuação nas décadas de sessenta e setenta, seus nomes seguem, se não esquecidos, esmaecidos, comparados aos de artistas homens dos mesmos períodos. Como provoca Trizoli (2018, p. 29), “sobre quais critérios são estabelecidos os desníveis historiográficos e críticos na constituição dessas narrativas e do lugar de importância desses artistas no sistema?”.

A estrutura que diminui essas contribuições também opera ao ocultar as estratégias de artistas que se esquivam do discurso de caráter formalista, e ousam colocar abertamente em questão as desigualdades, por vezes escancaradas, por vezes sutis, que se criam e recriam até mesmo nos circuitos considerados mais progressistas. A “racionalidade” e os “códigos de comunicação” ditos próprios do “artista do visível”, que aponta Anésia, são, ainda, característicos de um meio dominado pelo masculino (branco), e assim irá indicar a artista e crítica nos anos seguintes.

### **Crítica de arte e imprensa feminista: Mulherio**

A segunda metade dos anos setenta e os anos oitenta representam um momento de rearticulação dos movimentos sociais no Brasil, com o gradual processo de redemocratização. A criação de uma imprensa feminista capaz de divulgar, em âmbito nacional, as discussões de diversos grupos de mulheres é um passo importante para o movimento.

Como observa Pinto (2003), longe de ser um movimento de raiz popular, o feminismo é, desde seu início, impulsionado por mulheres de classe média e alta, em sua maioria. Por essa razão, as experiências feministas tomam diversas formas e utilizam-se de diversas estratégias de luta. A Fundação Carlos Chagas (FCC) e Fundação Ford passam a realizar, ao longo dos anos, diversos concursos com o objetivo de financiar pesquisas sobre as relações de gênero. (PINTO,

2003). Assim, em 1981, no interior de um grupo de estudos sobre a "condição feminina" no Brasil, na FCC, surge o jornal *Mulherio*, publicação que tem, resumidamente, o objetivo de divulgar pesquisas sobre o tema e abrir um canal de diálogo entre as diversas frentes do movimento feminista e de mulheres.

O jornal, inicialmente composto por dezesseis mulheres em seu conselho editorial, sendo Adélia Borges<sup>19</sup> a primeira jornalista responsável, conta, ao longo de seus anos de circulação, com contribuições de inúmeras figuras importantes para o feminismo no Brasil. O caráter profissional da publicação, no qual as pesquisadoras são remuneradas, se distingue de experiências anteriores, da imprensa alternativa. Entre inúmeras discussões sobre a violência contra as mulheres, direitos sexuais e reprodutivos e a relação das mulheres com o trabalho, a crítica cultural atenta às questões feministas assume um papel, também, de protagonismo.

A publicação logo passa a ser um ponto de divulgação de exposições, projeções de filmes, peças de teatro, entre outras manifestações artísticas. No *Mulherio* nº 1, Beth Salgueiro escreve sobre a Casa da Mulher do Nordeste, fundada em agosto de 1980, em Recife. Ela destaca, entre as conquistas do espaço, a realização de debates, projeção de filmes, promoção de peças teatrais, exposição de fotografias e feiras de artesanato, além da produção de documentários e da montagem de um banco de dados e um arquivo fotográfico.

Ainda no primeiro número do jornal, são divulgadas outras iniciativas, como a da Associação de Pesquisas e Estudos da Mulher (APEM), no Rio de Janeiro, que, em comemoração ao Dia Internacional da Mulher, de 1981, promove uma mostra de pinturas de Lúcia Avancini, desenhos de Guida Pamplona, fotografias de Marisa Figueiredo e a exibição de filmes curta-metragem. Além disso, anuncia a existência de um Grupo Feminino de Pesquisa Cinematográfica, com sede no Rio de Janeiro, e uma exposição de fotografias na Cinelândia.

---

<sup>19</sup> Pesquisadora da Fundação Carlos Chagas à época. Graduada em Jornalismo pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). À época, já havia atuado como repórter nas publicações *Folha de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo*.

Figura 6 - Recorte do jornal Mulherio, ano 1, n. 1, p. 4



Fonte: Acervo digital do Jornal Mulherio, Fundação Carlos Chagas

É frequente a divulgação desse tipo de atuação no decorrer dos anos de publicação do Mulherio. Destacam-se as colunas que demonstram como alguns dos temas e articulações mais caros à produção feminista sobre a História da Arte já estão em debate no país nesse período. Entre eles, a representação das mulheres na mídia, o padrão branco e eurocêntrico, o olhar masculino e a crítica aos critérios da "história oficial", como provoca Maria Carneiro da Cunha, em artigo no Mulherio nº 9:

Subordinada na vida, a mulher só poderia ocupar posições marginais dentro de uma arte e uma cultura estruturadas como veículos de expressão dos dominantes. Da mulher, sempre se esperou que procriasse, mas não que criasse. As que também penetraram na esfera da criação o fizeram (e fazem) sempre com maiores sacrifícios ou restrições que os homens. Qualquer análise histórica da arte feminina terá, portanto, que se preocupar não só em recuperar presenças esquecidas, mas, sobretudo, mostrar as ausências e seus motivos, centrados nos modos de vida e nas ideologias. (CUNHA, Maria Carneiro da, 1982).

O trecho acima chama atenção para três observações centrais. Primeira, a posição marginal das mulheres dentro do sistema das artes. Segunda, a noção de que a arte é uma prática social, não individual. E, por fim, de que a construção da História da Arte é operada segundo critérios ideológicos, como expressão de uma classe dominante. Para isso, certas oposições são mobilizadas: criar versus

procriar, público versus privado e presença versus ausência. Assim se dá, no contexto nacional, a articulação de conceitos marxistas acerca da produção cultural, já presentes nos discursos da crítica, como em Mário Pedrosa, (FORMIGA, 2014) (SANT'ANNA, 2009, 2011), com questões indispensáveis para os movimentos feministas até os dias atuais. Cunha (1982), assim como Nochlin (1971), clama, portanto, não por uma mera recuperação da presença de mulheres esquecidas pela História, mas por uma investigação de seus critérios e dos contextos sociais nas quais estas estiveram inseridas.

Em *Beleza é fundamental, sim*, publicado no Mulherio nº 5, Maria Rita Kehl parte do conhecido verso de Vinícius de Moraes, "as feias que me perdoem, mas a beleza é fundamental", para discutir a posição das mulheres enquanto objetos passivos do olhar masculino, e nunca observadoras ativas. Segundo a psicanalista, ainda que esse fenômeno seja naturalizado, a permissão para o olhar é, também, construída socialmente. O olhar, negado ao ideal de mulher "pura", só poderia ser instrumento do homem, sujeito ativo da criação, ou da "prostituta". Como observa Pollock (1988, pág. 96), ao homem branco moderno, o artista *flâneur*, é permitido o olhar, sendo ele o sujeito que ocupa o espaço público. À mulher burguesa, resta se agarrar a uma suposta "respeitabilidade", atrelada à noção de feminilidade, que implica o seu recolhimento ao espaço privado, ao não olhar. Assim, é possível fazer uma conexão entre as noções de espacialidade e espaços da feminilidade de Griselda Pollock, e o ensaio de Kehl.

Esses territórios da cidade burguesa eram gendrados não apenas em uma polaridade masculino/feminino. Eles se tornaram os âmbitos da negociação de identidades de classe gendradas e posições de gênero dentro da classe. Os espaços da modernidade são onde classe e gênero estão em interface de maneira crítica, na medida em que são os espaços de trocas sexuais. Os espaços significativos da modernidade não são simplesmente os da masculinidade, nem os da feminilidade, que são igualmente espaços da modernidade por serem negativos das ruas e dos bares. São, como indicam os trabalhos canônicos, os espaços marginais ou intersticiais onde os campos do masculino e feminino se cruzam e estruturam a sexualidade dentro de uma ordem classista. (POLLOCK, 1998, p. 98, tradução nossa).

Figura 7 – Recorte do jornal Mulherio, ano 2, n. 5, p. 13



Fonte: Acervo digital do Jornal Mulherio, Fundação Carlos Chagas

Já a crítica de Lélia Gonzalez se atenta, principalmente, à centralidade das mulheres negras na constituição e na perpetuação de valores culturais afro-brasileiros. No texto *Beleza negra, ou: ora-yê-yê-ô!*, publicado no Mulherio nº 6, a antropóloga se propõe a pensar a "Noite da Beleza Negra" como símbolo de uma revolução estética, fruto de uma tradição muito presente nos blocos afro, como o Ilê-Aiyê. A premiação da "representante da beleza negra" é, como González defende, um ato de descolonização cultural, de afastamento de uma estética eurocentrada, com critérios e narrativas próprios.

Figura 8 – Recorte do jornal Mulherio, ano 2, n. 6, p. 3

**Negra**

Liberdade é o nome do maior bairro negro de Salvador. E, se a gente leva em conta que Salvador é uma cidade cuja população é majoritariamente negra, pode-se imaginar o que seja a Liberdade, como dizem os baianos. Existe ali uma rua, que é o coração do bairro, mas que ninguém chama de rua e sim de «Curuzu». Se alguém quiser sacar de negritude em Salvador, tem de dar uma chegada no Curuzu, sentar e tomar uma cerveja geladinha no Kizumbar de Arany e do Jaime (sem contar com a comida deliciosa), engrenar um papo e ficar vendo a negadinha passar.

É um desfile de beleza, elegância e soltura que dá gosto. Mulheres e homens, jovens e velhos, crianças e adultos, com aquele jeito gostoso de falar "diga! preta!", aquela hospitalidade, aquele clima espontaneamente sedutor, fazem com que pinte na gente uma vontade danada de ficar por ali mesmo, de sentar praça na Liberdade e viver seu cotidiano negroafricano. É aí que vem à tona uma saudade da Mãe África dos mercados vibrantes de vida e colorido, de alegria e receptividade. Afrobañia. Força de orixá pulsando dentro da gente...



## Beleza negra, ou: ora-yê-yê-ô!

Léila Gonzelez

Foi no Curuzu que, há alguns anos atrás, surgiu o pólo irradiador de uma verdadeira revolução cultural: afrobañia. Para ser mais precisa, na casa de número 233, de Mãe Hilda (sempre as mães ou as tias, como já vimos), essa Viadória tão querida de todos nós. Juntamente com outros jovens negros, seu filho carnal, o Vovô, resolveu criar um bloco. Mas não se tratava de um bloco à moda, dentro os já numerosos, com nome de nações indígenas norte-americanas (o que nos leva a pensar que o oprimido sempre reconhece o outro oprimido, mesmo através de filme de faroeste) ou brasileiras e sempre objeto da maior violência política: quem não conhece a terrível repressão sofrida pelos Apaches, por exemplo?

Tratava-se de um bloco afro, ou seja, um bloco assumidamente negro e disposto a afirmar os valores culturais afro-brasileiros, a começar pelo próprio nome: Ilê Aiyê. Enfrentando os mais diferentes tipos de dificuldades, inclusive acusações de racismo "às avessas" (o que nos leva a afirmar que o racismo "às direitas" é muito bem aceito neste país), o grupo de fundadores, acrecido por aqueles que acreditaram na sua proposta, botou o bloco na rua no carnaval de 1974. O alerta geral estava dado. Daí em diante começaram a surgir outros e mais outros, assim como novos afoxês: Bodaú, Malê Debalê, Olorun Baba Mi etc. etc.

Hoje, seu número está em torno de cem e sua faixa de idade situa-se entre 20 e 25 anos. Nada de plumas e pedras nas fantasias, todas elas de algodão e com desenhos inspirados na arte afri-

cana. No bojo da revolução cultural, também ocorre uma revolução estética.

Nunca esquecerei o carnaval de 78, que passei em Salvador. Graças à recomendação do Matalê, um de seus fundadores, participei do desfile do Ilê. Foi de arrepiar e fazer o coração da gente bater disparado. Jovens negras lindas, lindíssimas, dançando ipexá, sem perucas ou cabelos "estudados", sem bunda de fora ou máscaras de pintura, pareciam a própria encarnação de Oxum, a deusa da beleza negra. Enquanto isso, a música dizia: "Aquele moço que tá na praça tá esperando F o bloco da raça E quem é ele? Eu vou dizer E o bloco negro Ele é o Ilê Aiyê".

É importante ressaltar que as atividades dos blocos e afoxês não se restringem ao carnaval, mas se desenvolvem durante o ano inteiro. É é nisto que se encontra a sua força. Seus membros estão sempre juntos, discutindo, refletindo, criando coisas novas. E foi por aí que surgiu a idéia de instaurar a "Noite da Beleza Negra", visando a marcar anualmente todo um processo de revalorização da mulher negra, tão massacrada e inferiorizada por um machismo racista, assim como por seus valores estéticos europocêntricos.

E são as jovens negras desses blocos e afoxês que organizam suas respectivas festas, convidando de preferência pessoas da comunidade negra que elas consideram credenciadas para escolher, dentre elas, a mais digna representante da beleza negra.

Não se trata de um concurso de beleza tipo "miss" lato ou aquilo, o que

não passaria de uma simples reprodução da estética da ideologia do branqueamento. Afinal, pra ser "miss" de alguma coisa, a negra tem de ter "feições finas", cabelo "boom" ("alisado" ou disfarçado por uma peruca) ou, então, fazer o gênero "erótico-exótico". O que ocorre na escolha de uma "Negra Ilê", por exemplo, não tem nada a ver com uma estética européia tão difundida e exaltada pelos meios de comunicação de massa sobretudo por revistas tipo "pleibó" ou de "moda", assim como pela televisão. Na verdade, ignora-se tranquilamente essas alienações colonizadas, complexadas, não só das classes "brancas" dominantes, como também dos "jaboticabas" ou dos "negros recentes" (né, João Jorge?). O que conta para ser uma "Negra Ilê" é a dignidade, a elegância, a articulação harmoniosa do trançado do cabelo com o traje, o dengo, a leveza, o jeito de olhar ou de sorrir, a graça do gesto na quebra de ombro sensual, o modo doce e altaneiro de ser etc. E se a gente atentar bem para o sentido de tudo isso, a gente saca uma coisa: a Noite da Beleza Negra é um ato de descolonização cultural.

Por isso mesmo, fiquei muito sensibilizada quando minhas irmãs do Ilê Aiyê me convidaram para presidir a escolha da "Negra Ilê" de 1982, ocorrida no dia 6 de fevereiro. Infelizmente, as exigências da nossa luta fizeram com que eu permanecesse no Rio e não participasse, também, da escolha da beleza negra do Malê Debalê, no dia 14. De qualquer modo, ficam aqui o nosso testemunho e a nossa solidariedade para com esse importantíssimo trabalho. E, para as escolhidas de 82, a nossa saudação, na saudação de Oxum: ORA-YÊ-YÊ-Ô!

Fonte: Acervo digital do Jornal Mulherio, Fundação Carlos Chagas

Marilena Chauí é, também, uma das intelectuais que contribuem para o avanço dessa discussão na publicação, a partir de chaves analíticas, principalmente, das teorias de Foucault sobre corpo e dominação. Segundo a filósofa, que utiliza a noção de biopolítica do autor, na sociedade ocidental moderna, o corpo tem estatuto de objeto a ser controlado, dominado e medicado por mecanismos como o direito, a ciência e a filosofia. Assim, ao passo que a moral religiosa produz um corpo penitente, essas técnicas produzem um corpo disciplinado. (CHAUI, 1982, pág. 8).



Esse seria um sintoma de uma cultura inteiramente voltada à valorização da consciência do espírito como produtora de conhecimento, em detrimento do corpo. É nesse contexto que a racialização dos corpos age, no sentido de associar pessoas negras e indígenas ao domínio da Natureza e o homem branco ao da Cultura. No caso das mulheres, ela afirma:

A mulher, ambigualmente, vista essencialmente como corpo (virgem, mãe, esposa, prostituta) ou como “fêmea” - isto é, como um ser que permanece determinado pela Natureza - e, ao mesmo tempo, como um “bem”, isto é, como coisa cultural. Assim, humanamente, a mulher é corpo e, portanto, animalidade (por isso se diz que ela é mais “instintiva”, mais “sensível”, mais “intuitiva” do que o homem), e culturalmente é espelho de anseios e de angústias masculinas (o símbolo da castração). Sexualizada ao máximo e deserotizada ao máximo (não se diz por aí que a mulher “não tem desejo”?), corpo produtivo (procriada) e instrumental (trabalhadora que reproduz relações sociais), a mulher é definida como um ser a meio caminho entre a Natureza e a Cultura e por isso o espaço próprio de sua vida é a família, elo entre a existência natural e a cultura. (CHAUI, 1982, pág. 9).

O trabalho de Anésia, colaboradora do jornal em diversas edições, se destaca no contexto da pesquisa, pela condição particular como, também, artista plástica. Sua trajetória permite o vislumbre de como se dá, em meios distintos, no artístico e no acadêmico, o discurso sobre as relações entre a arte e o feminismo. Sua contribuição é emblemática para a compreensão, por um lado, do pensamento feminista sobre arte e cultura e, por outro, das negociações de uma artista que pertence e circula nos meios da elite cultural da cidade de São Paulo.

Diferentemente do que Nochlin defende em seu célebre artigo “Why Have There Been No Great Women Artists”, publicado na década anterior, Anésia marca, em seus escritos, a defesa da especificidade de uma “cultura feminina”. A artista se mostra mais animada pelos pressupostos teóricos do Feminismo da Diferença, marcados na atuação de figuras como a crítica literária francesa Hélène Cixous, que formula o conceito de *Écriture Féminine*.

No quarto número do jornal, é anunciada a abertura da galeria Espaço – Arte da Casa da Mulher, no bairro paulista da Bela Vista, iniciativa do coletivo Frente de Mulheres Feministas. A primeira exposição apresenta trabalhos de Mary Ditschel, Amélia Toledo, Ely Bueno, Ana Maria Maiolino, Lourdes Cedran, Joseli de Carvaiho, Giselda Leirner e Regina Silveira. Entre os debatedores, estão Mário Schenberg, Sheila Leirner, Aracy Amaral, Mira Schendel, Jamil Almansur Haddad

e Anésia Pacheco e Chaves. Confrontadas sobre uma possível discriminação, por ser uma galeria exclusiva para mulheres, a última afirma:

Uma galeria mista confrontaria em termos de eventual qualidade (o que não nos interessa, no caso) o trabalho de homens e mulheres. Com as cartas marcadas, já que os critérios de avaliação cultural e a cultura como um todo obedecem predominantemente aos padrões masculinos. (...) Fatalmente a mulher, com uma experiência existencial própria e ocupando na sociedade um lugar próprio, terá uma expressão artística com características próprias. (...) As características atribuídas historicamente à mulher - e que não interessam a uma cultura que se desenvolveu e se desenvolve num sentido pragmático e racionalista - e o tipo de criação artística que resulta disso são consideradas menores pelo sistema. (CHAVES, 1981)

Um ano depois, ao comentar o *I Festival Nacional das Mulheres nas Artes*, promovido pelo Teatro Ruth Escobar, Anésia desenvolve alguns dos argumentos que seriam suas principais contribuições para a discussão em torno da arte e do feminismo. Caros à sua análise estão os conceitos de dominação e transgressão e a interpelação por uma identidade “como possibilidade de criação”, em contraponto a uma ideia de identidade fixa, seja em total igualdade ao homem, seja na afirmação de uma “identidade própria da mulher”.

A produção artística das mulheres quase sempre é diluída na aceitação de valores e critérios de arte que não seriam os seus. Claro que existem exceções e momentos de exceção, mas são exceções. Talvez a característica principal da arte criada por mulheres seja essa situação de dominação. Por outro lado, há o aspecto da transgressão. Uma produção que carrega a atribuição de tudo o que é desvalorizado pela cultura dominante se coloca como transgressão dessa cultura, como o negativo dela e aponta outras possibilidades, desprestigiadas, mas existentes. Se essa transgressão irá transformar-se em subversão consciente da arte estabelecida e, portanto, em arte revolucionária, é o que veremos. O feminino parece apontar nesta direção. Há um último ponto que me parece importante, embora seja meio complicado de explicar. Nós vivemos numa cultura da plena identidade e das identificações. A mulher nessa cultura tem uma identidade, atribuída por outro, mas tem. Ela é enquadrada num modelo sexual. As primeiras reivindicações feministas foram no sentido de afirmar uma outra identidade para a mulher, fosse esta a total igualdade com o homem ou a defesa de uma identidade própria da mulher, específica, com características próprias tomadas a partir de um simbólico, de uma condição existencial, etc... Pergunto: isso não será apenas reforçar essa cultura da plena identidade, essa cultura do convexo, da afirmação, da agressão, essa cultura fálica, masculina? Não esquecer que o falus é em muitas culturas aquilo que significa o “Ego”, a Identidade. Eu seria tentada a propor, e hoje uma parte do pensamento feminista está nesta linha, que pensemos no desmontar das identidades dadas, no vazio, no côncavo, naquilo que, partindo do não ser, da não aceitação do ser social imposto, em vez de reivindicar uma outra identidade fixa, apenas se apresente como possível, como possibilidade de criação. Nem homem, nem mulher, pré-determinados, apenas o existir como invenção e liberdade... (CHAVES, 1982)

Em 1986, Anésia publica o livro *E agora, Mulher?*, composto principalmente por ensaios publicados na Folha de S. Paulo entre 1978 e 1985. A publicação

sistematiza a pesquisa de grande fôlego que conduz ao longo de sua carreira, ao tratar de assuntos como “Arte e mulher” da Idade Média à Modernidade, “Feminismo e arte”, “Criatividade Feminina”, a procura da imagem “da mulher” na arte, entre outros mais de noventa tópicos. Ainda que a obra marque sua vontade de construir uma História da Arte preocupada com as questões de gênero, raça e classe no Brasil, seu projeto segue sem reconhecimento até os dias atuais. À venda apenas em algumas poucas livrarias e sebos, o livro guarda a memória, ainda pouco explorada, de um projeto de crítica feminista da arte que se inicia nos anos setenta.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na arte temos as grandes obras construtivas, os monumentos pictóricos, literários, aqueles que ficam conservados nos museus e nas bibliotecas, que são citados e servem de exemplo, e compõem o orgulho da história humana, aqueles que ficam na nossa cuca para sempre e ajudam a organizar a vida para nós; e existem os trabalhos críticos, que muitas vezes ficam marginais e que atravessam e perfuram as artes e as letras e os costumes e as sociedades tais agulhas que fossem carregadas de malícia. Obras que não constam nas antologias, que muitas vezes desaparecem varridas pelo tempo, temporais que são, e que varrem os resíduos das outras obras, na feroz temporalidade do tempo. Pequenas manifestações de não aceitação, de rebeldia, de desconstrução. (CHAVES, 1986, p. 16).

O fragmento do livro de Anésia diz bastante sobre o apagamento das mulheres no âmbito da escrita sobre arte e cultura na segunda metade do século XX. Não só pelo que escreve, mas pelo (não) espaço que ocupa hoje no imaginário sobre crítica de arte nas décadas de setenta e oitenta. Esquecidas por um sistema masculino, também branco e classista, suas ausências caracterizam o que se conhece como o esforço de escrita de uma História da Arte no Brasil. A presente pesquisa se propôs a pensar, justamente, em algumas dessas lacunas.

As últimas décadas marcam um avanço, sempre em perigo de supressão, nos estudos sobre as relações entre a arte, o feminismo, e a crítica de arte no país. No entanto, a referência à contribuição de feministas inglesas e norte-americanas, e a ausência de figuras brasileiras, segue marcante.

Constituída em trânsito, entre, sobretudo, países europeus e o Brasil, a crítica de arte feminista nacional possui particularidades ainda a serem exploradas. As discussões em torno dos conceitualismos na década de setenta criam o ambiente intelectual no qual se aprofundam ideias sobre dominação, o papel do corpo e as relações entre o pessoal e o político. Na década de oitenta, as mudanças no cenário político e o retorno de intelectuais que se encontram, até então, exilados do país, conferem um novo caráter, menos tímido, à produção de mulheres.

Assim, o que se aprende ao reconsiderar essas ideias tanto nas condições em que emergem, quanto no contexto das discussões contemporâneas? Por fim, resta compreender de que maneira a atual geração de pesquisadoras e pesquisadores deve às discussões aqui apresentadas e, em que medida pode-se considerar essas contribuições não somente como fontes, mas referências bibliográficas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acervo Digital da Folha de São Paulo.** Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em: 10 jun. 2020.
- ACEVES, G. “¿Cosas de Mujeres?”: Feminist Networks of Collaboration in 1970s Mexico. **Artelogie**, v. 5, out. 2013.
- ARRUDA, M. A. DO N. Empreendedores culturais imigrantes em São Paulo de 1950. **Tempo Social**, v. 17, jun. 2005.
- Arte feminina, sim senhores. **Mulherio**, p. 22, nov. 1981.
- BARROS, R. **Elogio ao toque ou como falar de arte feminista à brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Relacionarte, 2016.
- BORBA, G. **Ambiente de Confrontação. Meu depoimento em junho de 2012.**, 27 jun. 2012. Disponível em: <<http://www.gabrielborba.gborba.nom.br/pt-br/obra/obras-series-e-colecoes/ambiente-de-confrontacao#gallista>>. Acesso em: 20 jul. 2020
- CHAVES, A. P. E. Lote 3: O desenho machucado. In: **Catálogo da 6ª Exposição Jovem Arte Contemporânea do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP)**. [s.l: s.n.].
- CHAVES, A. P. E. Arte feminina? **Mulherio**, p. 10, nov. 1982.
- CHAVES, A. P. E. **E agora, mulher?** Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- CHAVES, A. P. E; MOYSES, J. Multiplicai-vos, mas com moderação. **Folha de S. Paulo**, 12 maio 1974.
- CHIARELLI, T. **Arte Internacional Brasileira**. São Paulo: Lemos, 1999.
- DE HOLLANDA, H. B. O estranho horizonte da crítica feminista no Brasil. **Nuevo Texto Crítico**, v. 7. Número 14/15, jul. 1994.
- FREITAS, A. **CONTRA-ARTE: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha - 1969-1973**. Tese de Doutorado—Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2007.
- GONZALEZ, L. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, p. 223–244, Anpocs 1984.
- JAREMTCHUK, D. MAC do Zanini: o museu crítico do museu. In: OLIVEIRA, E. D.; COUTO, M. F. M. (Eds.). **Instituições da arte**. Porto Alegre: Zouk, 2013.
- MOSTAÇO, E. Há muitos objetos num só objeto. In: **Anais do V Congresso da ABRACE**. [s.l: s.n.]. v. 9, n. 1.

NASCIMENTO, A. Documento 2: Revolução Cultural e Futuro do Pan-Africanismo. In: **O Quilombismo: Documentos de uma Militância Pan-Africanista**. 3. ed. [s.l.] Perspectiva, 2019. p. 61–105.

NEVES, J. Campo da cultura e mecenato artístico na cidade de São Paulo: a imprensa e os museus de arte no segundo pós-guerra. In: BUENO, M. L. (Ed.). **Sociologia das Artes Visuais no Brasil**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012. p. 39–55.

NOCHLIN, L. Why Have There Been No Great Women Artists. **ARTnews**, 1971.

NOCHLIN, L. Introduction: Memoirs of an Ad Hoc Art Historian. In: **Representing Women**. [s.l.] Thames & Hudson, 1999.

NOCHLIN, L. **Women Artists: The Linda Nochlin Reader**. [s.l.] Thames & Hudson, 2015.

NOCHLIN, L. **CAA Conversations: An Interview with Linda Nochlin**, jun. 2017. Disponível em: <<http://www.collegeart.org/news/2017/06/08/an-interview-with-linda-nochlin/>>. Acesso em: 9 jun. 2020

NOCHLIN, L. **Women, Art, and Power And Other Essays**. New York, London: Routledge, 2018.

OLIVEIRA, R. DE C. A. **A BIENAL DE SÃO PAULO: FORMA HISTÓRICA E PRODUÇÃO CULTURAL**. Tese de Doutorado—São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, jun. 2001.

PALMA, A. A. D. L. **INVENÇÕES MUSEOLÓGICAS EM EXPOSIÇÃO: MAC DO ZANINI E MASP DO CASAL BARDI (1960-1970)**. Dissertação de Mestrado—São Paulo: Universidade de São Paulo, 2014.

PALMA, A. A. D. L.; LOUZADA, H. O. O artista no museu: propostas expositivas do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo nos anos 70. **Anais do XXVII Simpósio Nacional de História**, 2013.

PEREIRA, V. C. A construção de um projeto para a arte no Brasil: a gênese da Fundação Bienal de São Paulo. **Revista-Valise, Porto Alegre**, v. 4, n. 8, ano 4, dez. 2014.

PINTO, C. R. J. **Uma história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.

POLLOCK, G. **Vision and Difference**. 5. ed. London, New York: Routledge Classics, 2008.

PONTES, H. **Destinos Mistos. Os Críticos do Grupo Clima em São Paulo**

(1940 – 1968). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ROSA, S. O. DA. Danda Prado e o devir-nômade-feminista. In: **Anais do XXV Simpósio Nacional de História – História e Ética**. Fortaleza: [s.n.].

SANT'ANNA, S. P. A crítica de arte brasileira: Mário Pedrosa, as décadas de 1950 e 2000 em discussão. **Poiésis**, v. 10, n. 14, 2009.

SARTI, C. Feminismo no Brasil: Uma trajetória particular. **Cadernos de Pesquisa**, v. 64, p. 38–47, fev. 1988.

SCHENBERG, M. **Pequenos cadernos de Anésia**, dez. 1977. Disponível em: <<https://bibliobelas.wordpress.com/hemeroteca-2/>>. Acesso em: 10 jun. 2020

SIMIONI, A. P. C. **Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras**. São Paulo: Edusp, 2008.

SIMIONI, A. P. C.; DOROTINSKY, D.; DE LUCA, M. Mulheres criadoras na América Latina: o desafio de sintetizar sem singularizar. **Artelogie**, v. 5, 2013.

SIMIONI, A. P. C.; TRIZOLI, T.; CERCHIARO, M. M. The exhibition “Contribuição da mulher às artes plásticas no país”. **Artl@s Bulletin**, v. 8, n. 1, Article 14, 2019.

SOARES, P. M. F. ARTE E POLÍTICA NO BRASIL – OS ANOS 1960: questões de arte e participação social. **Estudos de Sociologia**, v. 2, n. 17, 2013.

TEJO, C. S. **A gênese do campo da curadoria de arte no Brasil: Aracy Amaral, Frederico Moraes, Walter Zanini**. Tese de Doutorado—Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2017.

TELLES, L. F. DA S. O insólito e solitário caminho de Anésia. **Folha de S. Paulo**, 22 jun. 1975.

TRIZOLI, T. **Atravessamentos feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70**. Tese de Doutorado—São Paulo: Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, 2018.

TVARDOVSKAS, L. S. Teoria e crítica feminista nas artes visuais. In: **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**. São Paulo: [s.n.].

TVARDOVSKAS, L. S. **Dramatização dos corpos: arte contemporânea de mulheres no Brasil e na Argentina**. Tese de Doutorado—Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2013.

## OUTRAS FONTES

**Acervo Digital da Folha de São Paulo.** Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em: 10 jun. 2020.

Arte feminina, sim senhores. **Mulherio**, p. 22, nov. 1981.

BORBA, G. **Ambiente de Confrontação. Meu depoimento em junho de 2012.**, 27 jun. 2012. Disponível em: <<http://www.gabrielborba.gborba.nom.br/pt-br/obra/obras-series-e-colecoes/ambiente-de-confrontacao#galLista>>. Acesso em: 20 jul. 2020

CHAVES, A. P. E. Lote 3: O desenho machucado. In: **Catálogo da 6ª Exposição Jovem Arte Contemporânea do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP)**. [s.l: s.n.].

CHAVES, A. P. E; MOYSES, J. Multiplicai-vos, mas com moderação. **Folha de S. Paulo**, 12 maio 1974.

CHAVES, A. P. E. Arte feminina? **Mulherio**, p. 10, nov. 1982.

NOCHLIN, L. **CAA Conversations: An Interview with Linda Nochlin**, jun. 2017. Disponível em: <<http://www.collegeart.org/news/2017/06/08/an-interview-with-linda-nochlin/>>. Acesso em: 9 jun. 2020

POLLOCK, G. **Making Feminist Memories: Woman in Art: From Type to Personality by Helen Rosenau**. In: UCL HISTORY OF ART - RESEARCH SEMINAR. University College London, 4 dez. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QhCLvdZPy1o>>. Acesso em: 14 jul. 2020

SCHENBERG, M. **Pequenos cadernos de Anésia**, dez. 1977. Disponível em: <<https://bibliobelas.wordpress.com/hemeroteca-2/>>. Acesso em: 10 jun. 2020